

通過儀礼としての死と遊び —『岬にての物語』、『盗賊』を中心に—

滕夢微

作为通过礼的“死”与“游戏”
—以《海岬物语》《盗賊》为中心—

TENG MENGWEI

要旨

本稿选取了三岛由纪夫终战时期的作品《海岬物语》《盗賊》，对其“死”和“游戏”的主题进行了考察。这个时期三岛的作品中可以看出由尼采向邓南遮的倾斜，以及“死的胜利”的主题。

《海岬物语》中所描写的未完成的捉迷藏的游戏，寓意了成年礼中死后未生的过渡状态，其中投射了此时作者的体验。《盗賊》中，由决意赴死之心而产生的游戏态度，给明秀带来了主体的能动性。而明秀的死，也象征了感受性过剩的作者自己的死。在作品中所构筑的作为“通过礼”的游戏世界中，可以看出作者有意识地将战时与战后的自己做一个切断，向战后社会重新出发的决心。



目次

はじめに

一、「生の勝利」から「死の勝利」へ

二、隠れん坊と「通過儀礼」

三、遊びと死と自我

終わりに

はじめに

昭和20年8月15日、日本が無条件降伏して戦争は終わりを告げたが、三島由紀夫の態度は意外にも冷静なものであった。三島は当時の自分を振り返って「二十歳の私は、何となくぼやぼやした心境で終戦を迎えたのであつて、悲憤慷慨もしなければ、欣喜跳躍もしなかつた」(「八月二十一日のアリバイ」、613頁)、「涙は当時の私の心境と遠かつた」(「八月十五日前後」、527頁)と述べている。そして終戦に感動を覚えるよりは先行き不安な戦後社会の状況を憂い、自分の心は焦っていたと告白した。外の社会は嵐のようであり、文壇もまた「疾風怒濤の時代」を迎えたが、三島はそのような波に乗れず、戦争中は学習院を中心とする狭い世界の中で破格の優遇を享受していたが、戦後、「誰からも一人前に扱ってもらへない非力な一学生」に過ぎなかつたと痛感し、「二十歳で早くも、時代おくれになつてしまつた自分を発見した」(「私の遍歴時代」282頁)。筑摩書房に『花ざかりの森』や『中世』など大量の原稿を持ち込んだが、中村光夫にマイナス百二十点を付けられた。文壇に黙殺されたことによる挫折感から、「自分も、地道に勉強して役人になる他はない、と思はざるを得なかつた」(「私の遍歴時代」、282頁)。私生活の面でも、妹美津子の急死や恋人との別れを続けざまに経験したことで、生活の荒涼たる空白感に苛まれ、三島はどうとう自分の人生に見切りをつけるまでに追い込まれていった。その頃の状況については「終末感からの出発」で、「年齢的に最も深刻としてゐる筈の、昭和二十一年から二・三年の間といふもの、私は最も死の近くにある。未来の希望もな

く、過去の喚起はすべて醜かつた」(「終末感からの出発」、517頁)と語っている。しかし、三島はそれでもなお小説家になる夢を捨てきれず、勉強を続けながら作品創作にも取り組んでいた。

『岬にての物語』は終戦を挟んで書き継がれた。特に前半部分は神奈川県のある海軍工廠寮で書かれた作品である。三島は「八月二十一日のアリバイ」で、作品原稿の一行に「昭和二十年八月十五日戦ひ終る」と注記したことを回想している(「八月二十一日のアリバイ」、613頁)。また、敗戦翌年の1月から書き始められた『盗賊』¹⁾は、三年近くの試行錯誤を経て昭和22年12月から昭和23年11月にかけて断片的に発表され、後に単行本として真光社より出版された三島最初の長編小説である。三島は『盗賊』の「創作ノート」の中で、「戦争時と戦後の心理のすべての比喩をよむ人はこゝによむ筈だ」(「盗賊」創作ノート、612頁)と述べている。従つてこの両作は、三島が戦中から戦後へと転換する過渡期の心理をよく表した作品とすることができよう。

戦争末期に三島は、ニーチェの「人を無理やりにエキサイトさせる力」に耽溺しており、生の意志に由来する破壊欲、ディオニュソス祭における乱舞する身体に託して表現された此岸志向などが『哲学的日記』や『中世』などの作品に見られる²⁾。また、「内心の「怪物」を何とか征服したような小説」としての『仮面の告白』を書くことで、自分の心中の「古典主義への傾斜」³⁾を自ら意識するようになった。そして、自身の「感受性」の過剰と「肉体的な存在感」の不足という不調和から、三島はニーチェ流のギリシヤの均衡を求め、肉体に象徴される豊穡や、大地に向かう生命力などの主題を作品に取り上げるようになった。本稿では、終戦を挟んだこの二つのニーチェ受容の時期の間に書かれた作品『岬にての物語』と『盗賊』を中心に考察し、三島の終戦前後の文学上の継続的で段階的な変化を究明する。

奥野健男は『三島由紀夫伝説』(新潮社、1995年)の中で、三島は「戦争と死とに去られた悲しみ」を『岬にての物語』に表現したと指摘し、更に『盗賊』を平

和な時代における美しい死に方に対する模索であり、三島の最期を予言しているようだと捉えている。戦争による死を拒まれた挫折感が三島の中にあったのは確かだが、この時代の作品における「死」のテーマは三島の自決の「死」とは別のものであり、終戦という区切りを通過する三島の成長体験の反映である点で、彼に必要だった「通過儀礼」のような意味を持っていたのではないだろうか。村松剛の『三島由紀夫の世界』（新潮社、1990年）と松本徹の『三島由紀夫—エロスの劇』（作品社、2005年）は、共に三島の「恋」の経験を重視し、純粹無垢な愛に対する三島の烈しい希求や、恋の破局の投影といった面から作品を考察している。但し、青春期における三島の異性に対する私的な喪失感については、磯田光一（『殉教の美学』冬樹社、1971年）が指摘している通り、戦後社会に普遍的な喪失感と「交錯」していると考えられる。磯田は更に、戦後という「美」と「死」との喪失の季節」に対する三島の徹底した否定が『盗賊』の一貫したテーマであると分析した。田坂昂の『三島由紀夫論』（風濤社、1977年）に目を向けると、『岬にての物語』における「悲劇的なもの」への異教的ディオニュソスの歓喜に類するもの」を見出していることが注目される。但し、『岬にての物語』には、グヌンツィオの影響が見られる点から、ニーチェのディオニュソスとの距離を推察することができる。三島が戦時下のニーチェに夢中だった状態からグヌンツィオへ傾斜する理由の解明もまた本稿の目的のひとつである。

以上のことから、戦後の数年間に三島が発表した数多くの作品は確かに文壇に無視されたり、否定的に評価されたりし続けたものの、この時期の作品を解明することは、戦争期から戦後への三島の作風の継続的变化を理解するうえで非常に重要であると考えられる。特に作品に描かれる死の体験とそれに連続する遊戯、また遊戯の「通過儀礼」的な意味合いは、作品の解説に重要な要素でありながら、先行研究では重視されていないのが現状である。「通過儀礼」は、文化人類学者ファン・ヘネップによって提唱された概念であり、「ある状態から別の状態へ、ないしはある世界から他

の世界への移動に際して行われる儀式」のことを指す。人間の生涯における各段階を通過する節目に行われ、境界前（分離）—境界上（過渡）—境界後（統合）の三段階からなると指摘される。このような儀式に「死」と「再生」の構造が見られ、特に、二つの世界の間を彷徨うマルジュ（過渡期）と呼ばれる「境界上」の状況については、人間は一種の空間的・時間的境界に置かれ、宗教的な聖性と禁忌性をともに帯びていると説明される⁴。そこで本稿では、『岬にての物語』、『盗賊』の二作品を中心として考察を行い、この時期の三島作品で描かれる遊戯や死に関わる体験が、一種の「通過儀礼」に繋がる契機として描かれているとの仮説を立てる。また、本論で使われる「通過儀礼」の概念は、ヘネップのいわゆる「境界上」、つまり「死」と「再生」との間の境界に彷徨う段階の問題に限定される。三島が直接ヘネップの影響を受けたとは認められないが、本論は、彼による通過儀礼の概念を参照しつつ、作品における死と遊戯を検討し、三島の過渡期とそれ以後の変貌について詳細な考察を加えるとともに、これらの作品群の位置づけを再考することを目的としている。

一、「生の勝利」から「死の勝利」へ

「その穴から首をもたげて眺める、遠い大都市の空襲は美しかった」（「私の遍歴時代」、280頁）と空襲を大宴会として眺め、戦争を「オルギア」のような祝祭的な時間と見なしていた三島にとっては、戦時中は就職や未来に対して何ら心配することがなく、まるで無重力の中で自由自在に遊泳しているかのような幸福感に包まれてさえいた。「私の遍歴時代」（『東京新聞』1963年）の中で、「二十歳の私は、自分を何とでも夢想することができた」（「私の遍歴時代」、278頁）と述べているように、戦争は三島に様々な空想をかきたてる土壌を提供してくれていた。しかし、戦後はそこから一転し、「すべてに戦時中のやうな夢想の優位が失はれてゐたから、現実的にみじめなものはみじめでしかなく、青春と云つたところで、そんなに活気横溢

した空気もなかつた」(『私の遍歴時代』、287頁)と、三島にとってはなんとも生気を欠いた日常世界となってしまった。戦後という新時代に平和なオフィスの光景を眺めては、「それが一体現実なのだろうか。きのふまで自分の現実はどこへ行つてしまつたのか」(『私の遍歴時代』、286頁)という焦燥感が折に触れて三島を襲い、そんな時は「広漠たる焼け跡」を眺めることで僅かに慰めを得られるのみであった。

文壇と私生活の両面における前述のような挫折感を、「終末感からの出発」で三島は次のように回想している。

あの破壊のあとの頽廃、死ととなり合せになつたグロテスクな生、あれはまさに夏であつた。かがやかしい腐敗と新生の季節、夏であつた。昭和二十年から二十二・三年にかけて、私にはいつも真夏が続いてゐたやうな気がする。(『終末感からの出発』、516頁)

本来であれば、明るく強い生命力を感じさせる「夏」が、敗戦のイメージと重なることで、三島の目にはまるで「頽廃」が満ちているかのような、死と表裏になつた「グロテスクな生」にしか見えなくなっていた。それは過渡期とも言えるような、「死」の状態の持続と、完全な「新生」がまだ到来していない真空状態であろう。終戦を迎えて以後の数年間は、まるで「真夏が続いてゐた」かのように、彼の中の時間が8月15日の正午で止まってしまう、三島は「死」と「生」との間の真空状態に長く留まることを強いられた。終戦直後の時期に、三島が「死」が溢れる空気を戦時下より一層強く感じたことは想像に難くない。戦時下の三島の作品に「生」の高揚感が表現されていたのに対し、終戦直後の作品には「死」の主題が横溢しており⁶、『岬にての物語』でも死への接近を窺うことができる。

『岬にての物語』は、夢想癖が強い病弱な主人公が十一歳の夏に、房総半島の鷺浦海岸に滞在した際の思い出を綴った作品である。ある日、ふとした冒険心に促された「私」は一人で岬に登り、美しい少女と青年

に出会う。三人で隠れん坊をしている内に若い男女は海へ投身する。彼らを見つけ出せない「私」は悲しみに襲われ、翌日発熱して東京に戻る。

この作品は、ダヌンツィオの『死の勝利』を意識して書かれたものであると、村松剛(『三島由紀夫の世界』、新潮社、1990年)と筒井康隆(『ダヌンツィオに夢中』中公文庫、1996年)がつとに指摘している⁷。三島がダヌンツィオに直接言及したことは殆どないが、彼の蔵書に新潮社版世界文学全集の『椿姫・サフォ・死の勝利』(新潮社、1928年)があったことが確認できる。また、池田広太郎と共にダヌンツィオの霊験劇『聖セバスチアンの殉教』(美術出版社、1966年)を翻訳したことからも、そもそも翻訳作品が少ない三島にとってのダヌンツィオの存在の大きさを窺うことができる。更に、三島の学習院時代の先輩に当たり、ダヌンツィオの『秋夕夢』を日本語に翻訳した郡虎彦に傾倒していたことはよく知られており⁸、三島が郡を通じてダヌンツィオを受容した可能性も考えられる⁹。

ダヌンツィオは、ニーチェに強く影響された文人の一人であり、『死の勝利』においても、『善悪の彼岸』第三十節をエピグラフとして引用している。仲正昌樹によると、ダヌンツィオは官能的な欲望の強いジョルジョが既成の秩序観念から次第に逸脱する過程を通して、「全て」が崩壊した後に到来すべき「超人」の可能性の一つを文学的に追求した¹⁰。

『死の勝利』において、ジョルジョは「ディオニュソス的な人間の、勝者の、破壊者にして創造者たる者の、あらゆる力を称揚する」¹¹ツァラトゥストラの声に異常なほど熱心さに耳を傾ける人物である。作品の「第五部」で、バッカスのような激しい陶酔に満ちた農夫たちの合唱を聞きながら、ジョルジョの心中には「生の根源への、生の原点への憧れ」(『死の勝利』、284頁)が再び湧き上がる。そして、「みずからの力の永遠の横溢を喜ぶ母なる自然に対しての深い礼賛、創造的、また破壊的なすべての旺盛なエネルギーに対しての崇拜と熱狂」と表現される、「ギリシヤ人」の「生の勝利」の精神(『死の勝利』、286頁)について

ジョルジョは思索を巡らせる。

しかし、ジョルジョはそのような超人的な存在に憧れを寄せる一方で、彼自身の虚しさ、つまり、その存在が「単に感覚と、情緒と、観念の流れに過ぎず」、「彼には一つの結末を願望するしかなかった」（『死の勝利』、294頁）ことをはっきり認識している。更に、ジョルジョは、音楽こそが叔父を「生の彼方」へと導いたと考え、「肉体という狭い牢獄」から離脱し、「肉体という獣的な要素におのれを従属させようとする個人的意志」（『死の勝利』、305頁）から解脱する可能性を音楽に垣間見る。その超自然的な魅惑に誘われることで叔父のいる死の世界へと引き付けられたと感じるジョルジョは、死によって「至高の合一性」「永遠の意志」に己を参入する瞑想に沈潜し、一種の形而上学的な救済を求めるに至る。

ニーチェとワーグナーの思想の間で揺れ動く葛藤の時期を経て、ジョルジョは次第にワーグナーの世界へと誘われ、官能的な死を選ぶ。脇助¹²が指摘する通り、ジョルジョはトリスタンとイゾルデが迎えるような神秘に囲まれた甘美な死を想定していたが、最後に恐怖に狂って獣のように抵抗するイッポリタと争う場面では、死が「至上の夢の無限の安らぎ」とは凡そかけ離れたものであることを悟らざるを得ない。従って、『死の勝利』がワーグナーに対するニーチェの敗北を宣告しているとは言えないまでも、超人になれない無力なジョルジョが最終的にワーグナーを選ぶことにより、「死」の勝利が宣言されるのだと言えよう。

三島の戦争末期の作品は乱舞する身体によって此岸志向を表しているが、『岬にての物語』に描かれているのは、肉体性が一切排除された美しく若い男女の至純の愛である。二人の恋人たちは、聖的な性質を持つ、人間性が希薄な人物として造型されている。主人公は、この二人と一緒にいる自分もまた、「何か年齢をこえた永遠のもの、不老不死と謂つた力によつて包まれてゐるやうに感ぜら」（『岬にての物語』、276～277頁）れるのだった。また、舞台となる海は、自分が「永く惹かれて求めえなかつたものの源」であるとされている。自分を「恐怖させ拒み苛立たせ」ながらも「魅わ

され誘われた」その海は、「波濤の響き」さえもが「永劫の弥撒を歌ひつゞけてゐる」（『岬にての物語』、264頁）ような神聖なるものであった。「私」が、そんな海を冒涇できずに泳ぎの勉強を懸命に避けるのに対し、若い男女が神々の笑いを思わせる声に伴われて海へと投身することは、彼らが海の神聖な世界に属していることを示唆している。二人が投身する深淵を覗いた「私」は、「その深淵へその奈落の美しい海」へ「磁力に似た力」で引き寄せられるのを感じる。二人が投身した後「不思議なほど沈静な渚」を見つめる「私」は、「神の笑ひに似たものの意味」を考え、神の存在する彼岸世界に心を奪われる¹³。『岬にての物語』における欲情さえ排した愛情の純潔さと、二人の死の極限的な美しさは、ダヌンツィオの『死の勝利』以上に徹底したものであると言える。また、若い男女が夢幻的な彼岸世界へ投身した際の神聖さと、後に残された「私」の挫折感との対比の中でこそ、「死の勝利」が真の意味で実現され得たと考えるべきであろう。

『盗賊』に描かれているのもまた、前述のような肉欲を感じさせない愛である。更に、死の幻想へと誘惑される『死の勝利』のジョルジョ同様、『盗賊』の明秀も形而上学に救済を見出す。美子との交際の破綻により、痛手を負って死を決意する明秀は、佐伯に捨てられた清子と邂逅する。秘密を共有する失恋者同士の二人は結婚式の当夜に自死することを「共謀」する。明秀と清子は、死の約束によってそれぞれの失恋の苦痛から救済される。愛する人と長く離れているため、二人は愛する人の幻影を育み始める。そんな二体の幻影は次第に二人の共有物となり、「清子と明秀とが一つの部屋にゐる時、清子は佐伯氏と、明秀は美子嬢と、向ひ合つてゐるやうな幻覚を屢々おこした。時に明秀は佐伯氏と、清子は美子嬢と、語り合つてゐるやうな気がした」（『盗賊』、124頁）。そして、この二体の幻影は彼らの内部で次第に「ひろが」り、二人がK牧場の斜面で休む場面では、「幻影の仮面」となった二人の交流は非常に神聖なものとして描かれ、形而上学的な色彩を帯びている。

しかるに今、すべてを無為としびれるやうな安逸へ押し流すかにみえるこの眩しい真夏の太陽が、ふしぎな剛い純潔、魂の乱れない高鳴りを齎らした。…(中略)…清子が明秀の空しさを清子自身の空しさとすりかへ、明秀も清子の空しさをわがものとして、二人は全く入れかわつた正反対の方向を、正反対の宇宙を夢みてゐた。そこに二人の無上の共感が根ざした。二人は各々の背後に率ゐるはてしぬ虚空によつて充たし合つたのである。(『盗賊』、136 頁)

二人は相手を鏡として、そこに互いの幻影を映す。そして、幻影を育んだ二人は、死によって美子と佐伯の美と若さを共謀して盗んだのである。美子と佐伯の、傍目には甘美に見える美子と佐伯の出会い、実は「人には知られない怖ろしい荒廃」をお互いの顔に見出す場面となってしまうのだ。二人の「真に美なるもの、永遠に若きものが、二人の中から誰か巧みな盗賊によって根こそぎ盗み去られて」しまっており、それは明秀と清子の「死の勝利」に他ならない。

ここで見てきたように、『死の勝利』におけるワグナーへの傾斜は、終戦直後の三島の作品に共通する傾向であり、人生の過渡期に逡巡する三島の心を惹きつけたものであったのだろう。この時期の三島作品に反復されている「死」への親近感、は「通過儀礼」における「死」と「再生」との間の境界状態、つまり一種の例外的な「死」の体験によるものであると推測できる。三島がニーチェに耽溺していた戦時下と、ニーチェ流の「健康への意志」が自身の中で呼び覚まされた古典主義期との間に、「死の勝利」を宣言するダモンツィオへと傾斜していった点こそが、この時期の三島文学を理解する一つの重要な鍵であると考えられる。

二、隠れん坊と「通過儀礼」

三島は終戦直後の作品において、死との隣接感を繰り返し表現している。また、そのような死の衝動、或

いは死の感覚の表現は、常に「遊戯」に伴って喚起され、その後の再生やイニシエーションの可能性と不可能性を示唆するものである。中でも『岬にての物語』における隠れん坊の場面は、それを象徴的に描出することで物語の局面を最高潮へと導き、作品における遊戯や聖なるもの、それと関連した通過儀礼やイニシエーションの主題を際立たせる。「死」に類した状態に置かれ、死と再生の間を揺れ動いていた当時の三島の心情が、そこに反映されているとも考えられるのである。

『岬にての物語』では、少女の提案により、「私」が二人の恋人と一緒に岬の「先端」で隠れん坊の遊びを始める。最初に「私」が隠れた時、鬼役の少女と既に見つけられた青年との笑い声を聞き、「ふと静かな一瞬が落ちて来た。蟬時雨が耳に高まつた。私はもう我慢がしきれなくな」り、耐えられない孤独感を抱いてとうとう自分から跳び出して姿を現すに至る。次に二回目で、今度は鬼役となった「私」は、二人の姿をまだ見付けられない時には「天と地との間に自分が唯一人であるやうに感じ」、盲目的に駆け回って必死に二人の隠れ場所を探し求めている。そして、とうとう最後に、二人はもういないのだと認識し、「恐怖が、ともすれば私の中に頭を擡げようとしてゐた強く鋭い悲哀の念に火を点じた」かのように、私は激しく泣き出すのだ。それは自分の初めての「母や父や妹や、誰にまれ家人が一人も加担してゐない泣泣」であり、「常のごとく無意味な子供の涙でありながら、その一部分にはある真面目な事実際に際会して成人も亦涙すであらう涙が、混つてゐる」(『岬にての物語』、284 頁)ように「私」は考える。生まれてからずっと家族に保護されてきた「私」は、遊びにおいて初めて深い悲哀と恐怖が入り混じった孤独を味わい、ついに成人の涙が混じった涙を溢すのだ。遊戯中、「私」は遊戯に聖なるものを直感し、「無意識裡に私の心が、事の厳粛さと神聖と、それへの本能的な尊敬の義務とを直覚した」、「それには清浄な儀式を思はせるものがあつた」(『岬にての物語』、281 頁)として、そこからこの隠れん坊を神聖な儀式であると認識する。

「遊戯」については、文化人類学者ヨハネ・ホイジンガによる有名な定義があり、そこでは遊戯の不真面目さ、非日常性、非利得性が強調され、神秘的集団儀礼も遊戯と見なされている¹⁴。人々を日常から引き離し、熱狂や興奮を引き起こさせる点において、祭祀を遊戯として捉えるべきだとホイジンガは主張している。成人式の祭典がその例の一つである。そもそも、三島の作品には、「神輿」や「祭り」などの場面がしばしば見られ、このような文化人類学的な認識との親近性が読み取られる¹⁵。『岬にての物語』における「私」の「隠れん坊」体験は、ホイジンガの示した祭祀的世界に近いと考えられ、それはイニシエーションとしての「通過儀礼」を容易に連想させる。イニシエーションは通過儀礼の一つである。そこには、日常世界から聖なる世界への空間上の過渡的な特徴や、「死」と「再生」の構造などが確認することができる。『岬にての物語』において、隠れん坊の舞台となった岬は、陸の先端部が海へ突き出すところであり、陸から海の世界への過渡、陸と海の境界という意味を持つところである。「私」が数奇な道を経た後、「神秘」と「隠逸の美」が満ちるこの非日常的な空間に辿りついたことから、この岬が日常と一線を画す空間であることが示唆されている¹⁶。

また、ホイジンガと同様の認識にもとづき、藤田省三は『精神的考察』の中で遊戯としての隠れん坊を分析し、それが死から再生へのイニシエーション儀礼、成年への「通過儀礼」の模倣に源を持ち、その遊戯的経験の核心が、「迷子の経験」、「自分独りだけが隔離された孤独の経験」、「社会から追放された流刑の経験」にあると述べている¹⁷。また、隠れん坊における鬼と子の両方の経験を、藤田は以下のように分析している。

そこに潜んでいる経験の共通核は、いずれの側も同じく社会からの隔離であり、仲間はずれであり、日常社会の成員としての「死」なのであった。そして、鬼は隠れた者を発見することによって市民権を再び獲得して仲間の社会に復帰し、隠れた

者の方は鬼に発見して貰うことによって、すなわち（妖精であれ動物であれ神様であれこの世の者ならぬ）鬼に出遭うことを通して社会に再び戻ることができるのであった¹⁸。

藤田の指摘によると、隠れん坊をする鬼と子の相方が共に、日常世界から隔離された「死」の疑似状態とも言える孤絶の境地にいる。鬼は相手を発見することによって、自分を彷徨から救出するだけでなく相手を幽閉から救うことにもなる。そこにおける死と再生の構造には、幼少期の死と成人の誕生という加入儀礼の構造が確認できる。隠れん坊をしている際に「私」が味わう孤独感からは、藤田が指摘する「自分独りだけが隔離された」意識が容易に読み取れる。また、成人の涙が混じった「私」の涙に示唆されているように、この隠れん坊の遊びはイニシエーションの一形態でもある。

但し、『岬にての物語』においての「私」は、遊戯の最後で彼らがいなくなったことに気づくため、鬼であった「私」は仲間外れにされたまま日常社会へと復帰できずに残される。若い男女の投身に伴い、断崖から伝えてきた悲鳴に似た「荘厳な美しい声」は、「海の色を思はせるやうな一瞬の遥かな物声は、尊貴比ぶる方なき笑ひ声」、「神々が笑ひたもうた御声」（『岬にての物語』、282～283頁）であったに違いないと「私」は考える。この遊びが未完のまま、彼らは「私」だけを残して神聖な世界へと投身してしまったのであった。ここで注意したいのは、「私」がこの復帰を自ら放棄した点である。

私は数へはじめた。しかもゆつくりと。…（中略）…私はもう数へまいと思つた。出来るだけ遅ければよい。……私はふと羞らひに頬を染めた。この気持こそはあの人への好意、すなはち出来るだけ見つけにくい所へまであの人を逃がしてやるといふ、今の私にできるあの人への唯一の助力を、意図するものではなかつたであらうか。（『岬にての物語』、282頁）

鬼役の「私」は、ゆっくりと数を数えることで彼らの逃亡を助けるのだ。「私」からは、日常社会へ復帰しようとする意欲を一切読み取れず、新しい現実との距離が意識的に保持されたままとなる。若い男女が海に飛び込んで彼岸の世界へ投身することで「私」を「遊戯」の世界に留ませたが、その結果は実際のところ「私」の黙認と助力によるものである。そもそも「私」が怖れながらも憧れているのは、美しい若い男女が投身する夢想的な死の世界である。そのため「私」は彼らに排除された時、「嘗てないほど烈しく愛した人に叛かれた悲しみ」(『岬にての物語』、285 頁)に覆われている。この点に関しては奥野健男が指摘している通り、そこに「戦争と死とに去られた三島の悲しみ」、「拒まれた故の切ない憧れ」が作品に結晶していると言え、「私」の感じた裏切られた悲しみには、夭折の夢が実現できず戦争で美との共同滅亡からも拒まれた、三島自身の挫折が投影されているのであろう。

通常このような通過行為が完了した結果、殆どの場合において儀礼の主人公は新入りとして、以前より高い地位へ昇格するかたちで再び社会構造の中へと統合され、世俗的な時間へと戻ってゆく。この点において、「通過儀礼」の概念は『岬にての物語』における彼岸的世界への志向と一見すると矛盾しているかのように見える。しかし、ここで注目すべきは、「私」の憧れている死が、男女と一緒に海へ投身する神聖な死であることだ。若い男女に仲間外れにされ、美しい死の世界から拒まれた「私」は、このような神聖な死を成し遂げることはできないのだ。美しい者と共に死ぬのでなければ、海へ投身する意味がないことを「私」は知っているのである。そのため「私」は、最後に二人が投身した深淵を覗いた時も、そこへと飛び込むことはしなかった。若い男女の裏切りによって「私」と美しい死の世界との通路は完全に遮断され、ただ一人取り残された「私」は日常社会へ帰らざるを得ない。

但し、「私」は若い男女に除け者にされたこと自体は黙認し受け入れたが、目を覚まして彼らを見付け出し、その隠れん坊の遊びを終わらせて日常の時間に戻

ることは抵抗感を拭うことができない。この遊戯の世界にもう暫く留まりたいがために、彼らを見付けて社会へ復帰することを放棄するのだ。戦後の社会との距離を強く意識し、そこへと復帰することができないため、終戦しても戦後への過渡期に留まり続ける三島の意識が、イニシエーションを意味する隠れん坊の遊びを未完のままに放棄して日常世界に帰るしかない少年の行動に影を落としているのだと考えられる。これはただの「グロテスクな生」である。換言するならば、「私」の「通過儀礼」が未だ完成しておらず、「通過状態」が長く持続していたということになる。従って、この時期の三島の作品で繰り返される「死」のテーマは、「通過儀礼」における元の世界との離別を指し示している。主人公は復帰や再生が完遂されない境界的な時間の中でただ彷徨している。それは、終戦により戦時に戻って夭折を夢想することが不可能となったにも拘らず、戦後という新たな現実と直面することができずに「通過状態」に留まり続けた三島自身の姿であり、彼が戦後社会に統合され得なかった状況に照応しているのだと考えられる。

また、上述のように、隠れん坊の遊びはイニシエーションの意味を持っており、作品には「成長」の主題も見え隠れする。作品の冒頭部分で、「大人と子供を対立させた」考え方についての議論がある。

彼等は私のまはりから異常なもの凡てを除けて了つた。第一の愛読の書であつた千夜一夜譚…(中略) …等々大人の目からは少くとも不健康とみえる愛蔵品が残らず没収されたのである。しかし考へてみるのに、健康や正常さの動かぬ基準とは何であろうか。大人にとつてノルマルであるものが、子供にとつてもノルマルでなければならぬのだろうか。一方子供の心に真にノルマルなものが、大人の目にも必ずノルマルに映る道理があらうか。(『岬にての物語』、261～262 頁)

このようにして「大人と子供を対立させた」考え方は、大人による子供の支配を前提とした「誤解」を生

み出す。そうした「誤解」により、「私」の祖母と父は、「私の本来のものなる飛翔を妨げた」ことになる。しかし、これによって却って「今まで受身一点張であつた夢想からぬけ出して、私は夢想への勇気を教は」り、「夢想への耽溺から夢想への勇気」に目覚めることになる。この部分において、大人の代表である祖母と父は、子供としての「私」と対立し、「私」の世界を支配しようとする。そして、「私」は彼等の束縛から脱出して「飛翔」しようとする。それに続いて鷺浦海岸での経験が語り出されるのだ。「行き馴れた山間の避暑地」を離れて鷺浦海岸にしたのは、「私に泳ぎを覚えさせよう」という父の要求によるのだが、作品の末尾で、「この夏水泳どころか浮身さえ覚えて来なかった」結果となり、その代わりに、「人間が容易に人に伝へ得ないあの一つの真実」、「命さへ惜しまぬであらう一つの真実」を「私」は手に入れることになる。これは祖母や父どころか、「私」の「理解者」である母にさえも語ってはならないことである。それによって生じる母親との「離別」は、イニシエーションの最初の段階に当たり、幼年期からの断絶を示している¹⁹。「私」が真の成長を成し遂げることはないが、「成長」に巡る「私」の思索やイニシエーションの経験などは、この作品の最も重要なテーマであると考えられる。

「その性向は乾燥し寿衰へつゝも、今なほ根強く残つてゐるが、幼年期から少年期にかけての私は、夢想のために永の一日を費やすことをも惜しまぬやうな性質であつた。」（『岬にての物語』、261頁）『岬にての物語』のこの書き出しは、一種の白昼夢のような雰囲気醸し出している。冒険心に促されて「出帆」してから、「私は夢想から醒め」、「自分が深夜にゐるやうな錯覚」に囚われたなどの表現から分かるように、「私」は自分の夢想と現実の出来事を織り混ぜて語っている。従って、若い男女との出会いや、岬で「私」が遭遇したすべてのことは、「私」の夢想である可能性がある。或いは、「夢想癖」がある「私」は、自分の夢想によって経験を再構築した可能性が高いであろう。昭和12年の夏、三島は母と弟妹と共に、千葉県

の鵜原に滞在した。この経験を下敷きに書かれた『岬にての物語』は、作者自身の性格や家庭環境に基づいて執筆された、三島にとって最初の自伝的作品であると考えられている。夢想と真実が混じり合う世界として構築されたこの作品は、三島による「物語」の試みとして理解されるべきであろう。『岬にての物語』では、イニシエーションが完遂されない中間の状態が意識的に構築されている。そもそも、空間的・時間的境界とは、無限定な連続性の中に恣意的に見出された切断面のことであろう。だとすれば、自身の「過渡期」を作品においてフィクショナルに構築した三島は、戦後社会での再出発を模索する中で、戦中と戦後の自分を意図的に切断し、従来の「感受性」と決別しようとしたのだと考えられるだろう。

三、遊びと死と自我

『盗賊』の中にも母親との「離別」が克明に描かれている。作品最初のS高原ホテルの場面では、明秀は「車の方を気にする母の眼差をわれしらず熱心になぞろうと力めていた」（『盗賊』、9頁）として、母の視線の力を信じ、母の裾に捕まって未知の世界を期待するような子供の視線を持つのである。しかし、藤村家の法要に参加するため、一人で京都へ出た時の明秀は、今まで意識しなかった母の影響を怖ろしさと共に直感し、「母は実に執拗にまた巧妙に彼の成長を阻んで来たのではないか」（『盗賊』、38頁）と思う。藤村夫人も明秀と美子の密会を看破した時に、「息子に対して及ぼしていた筈の磁力が衰え」たことを意識し、「息子との間に在ったものが単なる一致ではなく一つの親しみのある距離であった」（『盗賊』、16頁）ことにも気づき始める。更に、神戸旅行後の明秀から電話によって、息子の成長に思いを巡らすのだ。

明秀の母との距離は、美子と出会ってから生まれたものであり、彼の死の感覚や戯れの気持ちと同時に生じたものである。「得る前に喪ふ事しか考へられなくなる」明秀は、S高原で美子を初めて見た時から彼女を失うことを想像する。その喪失に伴う「竦然」と

する気持ちの底には、「冒険家が死の刹那に感ずるやうな、不真面目な甘美なあるもの、子供がサーカスや戦争を喜ぶ気持ちに通ふもの、あの原始的な悲劇の本能がひそんで」(『盗賊』、17 頁) いたのである。ここで冒険家と子供を並列するのは、危険を冒しても死との戯れを楽しむ冒険家の心理に、子供が天真爛漫にサーカスや戦争を遊びとして眺める無垢な甘美さが内在していると言えるからであろう。

つまり、死との戯れに伴う一種の不真面目な甘美さを明秀は無意識に育んでいる。また、その自覚を促したのは、死の予行演習とも言える神戸への旅である。宿泊先の照葉屋の三階から椿事を目撃した夜に、明秀は「死が彼の床にすべり入り、彼と添臥してゐる」と信じ、「死が今宵ほど活々と澁漑として感じられたことはなかつた」(『盗賊』、52 頁) と思って眠れなくなる。そして、夜明けを待ちわびて海を探しに埠頭まで行くのだ。「灰色の海面、重い水、朝曇りの陰しい空」を前にし、明秀は「美子への恋慕があゝの瞬間に見事に死へのそれに切り替へられた」(『盗賊』、56 頁) ことに気付き、死が「原因結果の縛めをはなれ」、「独立し見事に完成した」と確信する。神戸から戻った明秀は、この確信による昂揚感を抱いたままで、久しぶりに旧友の家を訪問する。内気な大人しい男であった明秀が、今は昂然として「旺んな意力」を持つ男になり、「彼の死の幻想が、友人たちの貧しい生の幻想よりはるかに強い生の力」(『盗賊』、64 頁) を持ち、彼一人のみが「逸楽に疲れた若者のあの近代的な翳」から逃れ、輝いている。このような明秀の変化は、死が与えた戯れの気持ちによるものである。

人はこのやうにして、生の象徴である漠たる好奇心、その好奇心のいちばん純粋な形である遊戯的な好奇心を、徐々に未来の死の領域へとひろげるのである。死を人は生の絵具を以てしか描きだすことができない。生の最も純粋な絵具を以てしか。かくてただ遊戯にしか価値しなくなつた生の無垢な幻影は、死のなかにかかる生と親近した遊戯的なもの、きわめて不真面目な或るものをしか

見出さなくなる。人は結局、死の中に、幼年時代がもつてゐた一つの意義を見出すだらう。幼年時代、そこではあらゆる生が、純粋な遊戯の形にまで高められ統一されてゐたのである。(『盗賊』、67 頁)

この叙述によると、死の決意が生象徴である遊戯的好奇心を喚起し、死を凌駕するほどの無垢で力強い生が純粋な遊戯の形に高められ、幼少時代だけが持つ人生の純粋な意義を見出させる。そこから死を前にした不真面目な戯れが明秀の中に次第に嵩じて行き、彼自身の「死の意志」の力は、彼が死に到るまで生を実感し続けることを保証し、彼の生を支えることになるのだ。戯れとして気まぐれな偶然を期待しながら、期待で待ちながら、明秀は子供の遊びに通じる生の躍動を蘇生させ、「実行を伴はない放蕩者の陽気さと洒脱さとを身につける」(『盗賊』、82 頁) ようになるのだ。

柴田勝二²⁰⁾は、自死の決意による生の活性化について、明秀は自分を死の側の人間として措定することで、現実に対して距離を取るという遊戯性を帯びていると分析した。更に、ここでの現実世界への対他的な志向は不明確であり、明秀の自死は実際に現実的な自我の位相を反転させる装置であるとも指摘した。このように『盗賊』においては、日常世界で枯渇しがちな生命感が遊びによって回復される様子が描かれていると考えられるが、これだけでは、『盗賊』における遊戯と、戦争末期の作品『中世』に描かれる、乱舞する祝宴とがそれほど異なっていないように見える。明秀の生命感の回復過程を考察することによって、『盗賊』における遊びの具体的機能を更に具体的に理解することができると考えられる。

遊びが近代社会において無視され、或いは排除される理由として、生産的労働と直接関係を持つ「真面目」な問題だけに価値があるという近代資本主義的な考えが挙げられる。この点については、遊びが不真面目であり、無意味で無目的な行為であるが故に、却って自由で無制限の状態になれ、それまで固定されてきた生の可能性を開き、解放感を持たせるとオイゲン・

フリンクは論述している²¹。明秀は「不真面目」や「戯れ」などの言葉を心中で反復するが、彼は生に対する不真面目な態度を明確にはしていない。「生を度を過して酷使して憚らない彼等の、死を操る態度の真剣さ慎重さは笑止でもあり気の毒でもある」（『盗賊』、121頁）とされているが、常日頃から眠り薬に馴染み、それを無雑作に手に取って見せる明秀の姿からは、寧ろ不真面目になれるように努力し、死との戯れを日課として練習しているような印象さえ受ける。

作品の末尾で、息子と嫁の位牌の前に、藤村子爵が二人の結婚披露宴の光景を思い浮かべ、ひっきりなしに喋っている群衆の姿は、「生からのがれようとしての悪あがき」であり、「決して生をのがれまいとする生き方は、自ら死へ歩み入る他はない」（『盗賊』、169頁）という論述が提示されている。つまり、明秀の戯れの気持ちを醸成する契機としての死は、真正面に生と向き合う真面目さを内核としているのだ。

第三章の冒頭部分には、自殺の可能性についての論述がある。

人は生前に、一刹那でも死者の眼でこの地上を見ることはできぬ筈だつた。どんなに厳密に死のためにのみ計画された行為であつても、それは生の範疇をのがれることができぬ筈だつた。してみれば、自殺とは錬金術のやうに、生といふ鉛から死といふ黄金を作り出さうとねがふ徒なのぞみであらうか。かつて世界に、本当の意味での自殺に成功した人間があるだらうか。（『盗賊』、72～73頁）

上述のように、自殺は始終生の範疇に属する行為である。生から死を創出するのは不可能であるため、本当の意味での自殺に成功した人間はいないという結論が導かれる。それでは、明秀と清子の自殺はどのような意味を持つのであろう。明秀は、死を決心してから「前よりも一段と本来の彼に立還る」（『盗賊』、61頁）こととなり、銀座で山内男爵と会い、清子の見舞いに誘われた時にも、「死の決心は彼に、人が「宿命」と

呼んでいるものを蔑視することを教え」、現在の彼は「すべての宿命らしきものから自由なのであつた」ことを自ら認識する。「人は死を自らの手で選ぶことの他に、自己自身を選ぶ方法を持たないのである。生を選ぼうとして、人は夥しい「他」をしかつかまないではないか」（『盗賊』、92頁）と述べられているように、明秀が遊びの中で希求しているのは主体の能動性であると理解できるだろう。

明秀の戯れの気持ちから生まれた生命感、遊びに体现される主体の自由な能動性と支配力というフロイトの論に共通する部分があると考えられる。フロイトは、苦痛な体験を遊びの劇として演じることによって苦痛が軽減されることに注目し、体験の受動性から遊びの能動性へと移行することによって、不快な経験が遊びの中で反復される内に、自分自身が状況の主人になって不快を和らげ、加えてこれを身代わりのものに転移し復讐する「心的加工」を経て最終的に快の獲得に帰着する、という快楽原則を発見した²²。この遊びでは、遊び手の主体性が強調されている。『盗賊』においても同様に、明秀が本当の意味での自殺は不可能であると認識したにも拘らずまたもや死を決意するのは、死との遊びにおいて自我を選ぼうとするためであると考えられる。

死の決意によって戯れの気持ちが生じ、そこから生命感が回復されるところに、イニシエーションを成し遂げてそこから得られる非日常の力をもって新たな日常に回帰する「通過儀礼」の構図が見て取れる。また、ここでの「成人」には、独立して完成された主体の意味が込められているのだろう。カイヨワはホイジンガの論を批判し、遊びを聖の概念から抽出する理由の一つを、人間の創造力、支配力という遊びにおける主体の能動性にあるとする²³。つまり、『岬にての物語』における遊びがホイジンガの聖なる世界に属するのに対し、『盗賊』の中の遊びには、カイヨワの遊び概念との相似性が読み取られる。但し、現実に対する主体の優位性を主張する一方で、自分が作り出した虚無の幻影に耽溺し、救済を求める明秀は、遊び手の能動性と実行性の体现者であるとは言い難い。

三島は「自己改造の試み」の中で、戦中と戦争直後の自分の状態を回想している。自分の「少年らしい感受性」によって、ただ「感性的に」堀辰雄やラディゲ、頽唐派文学や日本古典の影響を受けていたと自認し、自分は戦時下で感受性に「全く溺れ」、「戦争から現実から完全に遮断」した恩恵を受け、「戦争がをはつても、しばらく私はこの耽溺から醒めなかつた」（「自己改造の試み」、245頁）²⁴ことを認めていた。その言葉を裏付けるように、戦時下の作品見られる「求心」、「融合」への意志が、『盗賊』において主体の能動性の強調へと転じていった。また、この作品によって、三島は明秀と清子の死を代理的に利用することで自分の「死」の持続状態に区切りをつけ、感性的世界に留まっていた自分を清算しようとしたのだと推測することもできるかもしれない。その意味において、『盗賊』における死とは、戦中と戦後における三島にとっての過渡期の終わりを意味し、イニシエーションに向かって新たに出発する三島自身の決意を帯びたものであったと言えるであろう。

終わりに

三島由紀夫は終戦直後の作品で、「死」の主題を反復している。その「死」は、三島が文壇と私生活の両面で迫られた孤立という比喩的な「死」の経験であり、戦時中の守護された状態から覚醒することができずに戦後社会との距離感を強く感じ取ったことが、「通過儀礼」としての境界体験となったのだ。本稿では、戦争直後の三島作品『岬にての物語』と『盗賊』を取り上げ、そこに見出される「死」と「遊び」の主題を解

明し、戦中から戦後への過渡期に逡巡する三島の心理を追究した。

ダヌンツィオ『死の勝利』に見られる生を全肯定とするニーチェからの離反は、『岬にての物語』において、肉体性のない至純な恋と神聖的夢幻的世界への憧れとして変奏されており、『盗賊』まで「死の勝利」の主題が貫流している。『岬にての物語』における、死と再生の構造を持つ隠れん坊は、戦中から戦後にかけて三島が抱いていた、イニシエーションへのアンビバレントな心情を表している。また、戦争での死を拒まれた上に戦後社会とは相容れず、「通過儀礼」としての時間的境界に彷徨う自分の姿の投影なのであろう。『盗賊』でも同様に、母から離れて独立して行く成長の主題が描かれている。明秀の遊びの気持ちは死の決心に由来するものであり、彼に主体の能動性をもたらす。その自意識の過剰さは、『花ざかりの森』における、憧れの対象に向けた投身や自他の区別がないロマン的な融合²⁵とは対照的であり、また、ニーチェに影響された戦時下の作品に描かれた、集団での乱舞や肉体によって現世を肯定する志向とも極めて異質なものである。

終戦直後の作品で死や遊戯を通して描かれた「通過儀礼」の過程を経て、三島は戦後という「異様な末世」の中から立ち上がった。自分自身の「過渡期」を作品に構築した三島は、この「通過儀礼」によって一つの「変身」を成し遂げ、新たな仮面を身につけ、従来の自分と決別しようとする意志を示した。そして、内心の感受性という「怪物」を征服すべく『仮面の告白』を書くことで、「明確な、理知的な、明るい古典主義」をもって戦後社会において再出発しようとしたのである。

参考文献

三島由紀夫作品の引用はすべて新潮社『決定版三島由紀夫全集』による。

「盗賊」『決定版三島由紀夫全集 1』新潮社、2000年（初出については注1を参照）

「『盗賊』創作ノート」『決定版三島由紀夫全集 1』新潮社、2000年（初出、「創作ノート・盗賊」ひまわり社、1955年）

「岬にての物語」『決定版三島由紀夫全集 16』新潮社、2002年（初出、「群像」、1946年）

「八月十五日前後」『決定版三島由紀夫全集 28』新潮社、2003年（初出、『毎日新聞』、1955年）

「終末感からの出発—昭和二十年の自画像」『決定版三島由紀夫全集 28』新潮社、2003年（初出、『新潮』、1955年）

「自己改造の試み—重い文体と鵲外への傾倒」『決定版三島由紀夫全集 29』新潮社、2003年（初出、『文学界』、1956年）

「八月二十一日のアリバイ」『決定版三島由紀夫全集 31』新潮社、2003年（初出、『読売新聞』、1961年、原題「8月の日記から—21日のアリバイ」）

「私の遍歴時代」『決定版三島由紀夫全集 32』新潮社、2003年（初出、『東京新聞』、1963年）

注

- 1 1947年から1948年にわたり、各章が断続的に発表。第二章『文学会議』1947年12月、第一章『午前』1948年2月、第五章『新文学』1948年3月、第三章『思潮』1948年3月、第四章『文学会議』1948年10月、第六章、書き下ろし、『盗賊』真光社、1948年11月。
- 2 拙稿参照（「オルギアとしての戦争—三島由紀夫の〈終末〉体験—」『日本語・日本学研究』東京外国語大学国際日本研究センター、2019年）。
- 3 三島は「私の遍歴時代」の中で古典主義への傾斜を自ら認め、それが自分の自己嫌悪と孤独を癒し、ニーチェ流の「健康への意志」を呼び覚ましたと述べている。また、古林尚との対談で、ニーチェがディオニュソス的な世界を発見して初めて二元論的なギリシャが成立したとして、この二元論的なものこそがヨーロッパの影響として一番本質的に根づいてしまったと語っている。従って、三島の「古典主義」はニーチェの二元論的なギリシャに基づいたものとして捉えることができよう。
- 4 ファン・ヘネップ『通過儀礼』綾部恒雄・綾部裕子訳、岩波文庫、2012年、22-23/30頁
- 5 オルギアはギリシャ語の ὄργια を語源とし、ディオニュソスとバッカスを祀るカルトの儀式を指す（OEDを参照）。
- 6 例えば、『軽王子と衣通姫』の禁忌を犯して愛に殉じる甥と叔母、『サーカス』の中で、狂馬から振り落とされる少年と大天幕から落下する綱渡りの少女や、『哲学』で自殺する宮川、『殉教』の中の学生悪童殺人グループに、『人間喜劇』の最後で汽車が鉄橋から転がり落ちた椿事、『頭文字』の宿命的に成就不可能の恋人である朝倉季信と渥子の死等。
- 7 村松剛は、この作品での海に対する描写や百合を摘む場面などから、生田長江訳の『死の勝利』が容易に連想させられ、それを南国の富裕階級の倦怠感と肉欲とを捨象した『死の勝利』と見なすことができると指摘している（『三島由紀夫の世界』新潮社、1990年、86～88頁）。また、筒井康隆は、『岬にての物語』はダヌンツィオにいかれて書かれたと言って良いが、その影響は極めて表面的なものばかりであり、『死の勝利』における世紀末の懐疑主義や頹廃は『岬にての物語』には不在であると分析している（『ダヌンツィオに夢中』中公文庫、1996年、20頁）。
- 8 「私の遍歴時代」で、「季節はづれの郡虎彦の戯曲などに夢中になつてゐた」ことを告白し、「悲劇の在所」の中で日本の悲劇作家を言及する時、「近代劇時代に入ってから郡虎彦氏の他には見当たらない」とその名を挙げた。
- 9 三島と郡虎彦の共通点について、杉山正樹は共に幼少から病弱で背も低かった、血と綺想と怪異なものへの偏愛などと纏め、両者の文学においての親近性を指摘した（『郡虎彦その夢と生涯』岩波書店、1987年、19頁）。
- 10 仲正昌樹「ニーチェとダヌンツィオー〈生の勝利〉から〈死の勝利〉へ」『日伊文化研究』1935年、84頁

- 11 ガブリエール・ダヌンツィオ『死の勝利』協功訳、松籟社、2010年、292頁
- 12 協功『『死の勝利』について』『死の勝利』前掲書、400～401頁
- 13 平山城児は、『岬にての物語』の「跋」に記されている聖フランチェスコと聖キアラとの話や、『岬にての物語』に描かれる「永劫の弥撒」、「神々が笑ひたまふ御声」などにはキリスト教的なニュアンスが含まれていると指摘し、それはダヌンツィオに影響されたものであると推測した。但し、ここにおけるキリスト教の要素は、宗教的信仰心というより、超越や非日常を本質にしていると筆者は考える。例えば弁財天のような神道の要素も存在している。（「ダヌンツィオの受容—郡虎彦と三島由紀夫をめぐって—」『昭和文学論考：マチとムラと』小田切進編、八木書店、1990年、267～268頁）
- 14 ホイジンガによると、「その外形から観察した時、われわれは遊戯を総括して、それは〈本気でそうしている〉のではないもの、日常生活の外にあると感じられているものだが、それにもかかわらず、遊戯者を心の底まですっかり捕らえてしまうことも可能な一つの自由な活動である、と呼ぶことができる。この行為はどんな物質的利害関係とも結びつかず、それからは何の利得も齎されることはない。それは規定された時間と空間の中で決められた規則に従い、秩序正しく進行する。またそれは、秘密に取り囲われていることを好み、ややもすると日常世界とは異なるものである点を、変装の手段でことさら強調したりする社会集団を生み出すのである。」（ヨハネ・ホイジンガ、『ホモ・ルーデンス』、高橋英夫訳、中央公論社、1970年、32頁）。
- 15 但し、このような文化人類学的な考察ではなく、三島自身の生活体験の中に「隠れん坊」的な要素がないかも考慮する必要がある。この点については、別稿で論を展開したい。
- 16 佐藤秀明（『三島由紀夫の文学』試論社、2009年）は、作品の取材地である鶴原という現実の空間を考察し、『岬にての物語』に表現されている空間を現実に基づいたものであると捉えている。また、土地の人々の生活空間（線路沿いと砂浜の海岸）と聖であり不浄である岬の空間（明神岬、弁財天など）との分節を、その実在する土地の意味や歴史に追及した。しかし、岬の空間は日常の向こう側というより、日常を代表する陸と聖なる世界を代表する海の境界空間そのものとして筆者は理解している。
- 17 藤田省三『精神史的考察』平凡社ライブラリー、2003年、14頁
- 18 藤田省三『精神史的考察』前掲書、33～34頁
- 19 ミルチャ・エリヤーデによると、加入礼における母親との離別の中核は幼年期からの断絶であり、この幼年期は「母性的であると同時に女性的な世界であり、その内実は幼年期に特徴的な責任の無さと幸福、そして性の非在」の状態である（『加入礼・儀式・秘密結社』前野佳彦訳、法政大学出版局、2014年、27頁）。
- 20 柴田勝二『三島由紀夫・魅せられる精神』おうふう、2001年、65-67頁
- 21 オイゲン・フィンク『遊び—世界の象徴として』千田義光訳、せりか書房、1985年、100/106頁
- 22 フロイト『快原理の彼岸』『フロイト全集17』須藤訓任・藤野寛訳、岩波書店、2006年、66～67頁
- 23 カイヨワは、ホイジンガが聖なるものを遊びの一形態と見なす点を批判し、聖なるものと遊びは世俗を挟んで対称的な構図をなすものと考え、「聖—世俗—遊び」という図式を提示した。カイヨワの説に従えば、遊びは、人間に操られ、人間に気晴らしを与え、ルールによって想定される以上の危険を伴うことがないのに対し、聖なるものは超人的で制御不能であるため、人間に畏怖され、崇拜され、緊張感を覚えさせるのだと考えられる（ロジェ・カイヨワ、『人間と聖なるもの』塚原史等訳、せりか書房、1994年、238～240頁）。
- 24 三島由紀夫「自己改造の試み」『決定版三島由紀夫全集29』新潮社、2003年、245頁
- 25 拙稿参照（『『花ざかりの森』における無限への憧憬—ロマン主義者としての三島由紀夫—』『東京外国語大学日本研究教育年報』、2018年）。